Pier Paolo Pasolini

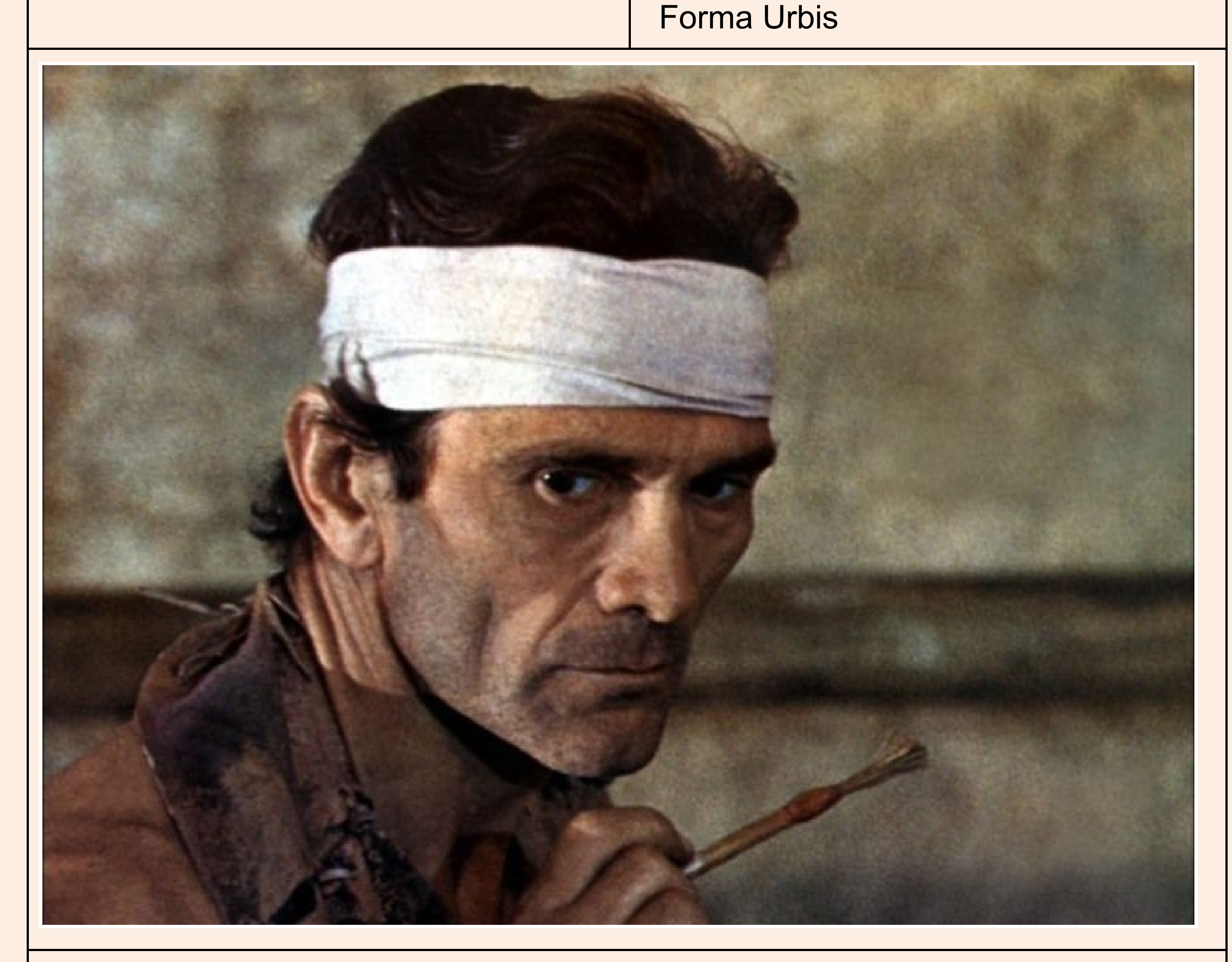
Tags :

Esthétique - Architecture - Art
Histoire - Urbanisme
Cinéma Documentaires

Apologie de l'Art :
Histoire comme Modernité

Le Borgate :
Forma Urbis et Forma Civitas
Au-delà de la périphérie, découverte d'une Architecture existentielle

La forme de la ville
Forma Urbis



Texte : **Maurizio PAGOTTO**
pagotto3@gmail.com

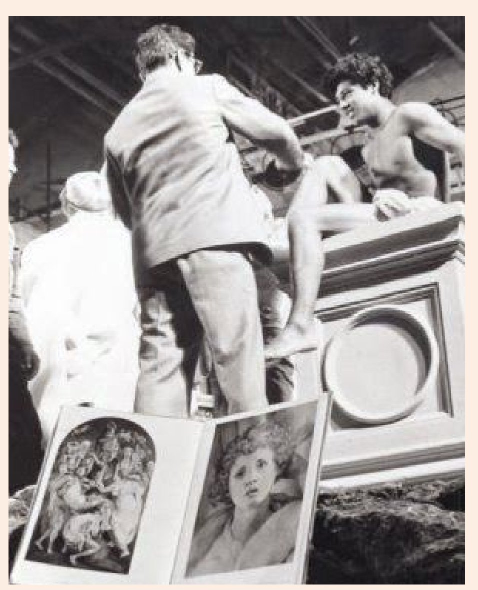
Laboratoires de recherche :

ACCRA - Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques
UDS Université de Strasbourg

AMUP - Architecture, Morphologie/Morphogenèse Urbaine, Projet
ENSAS Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg

Je tiens à remercier :
Xavier Chenot, Salvatore Russo, Sophie Hachem Lavillaureix, Charlène Paris, Mário Julião
29/06/2017

Suite à une série de projections intitulées « Pasolini - la face documentaire »[1] (Strasbourg 2016), dont la finalité était de faire découvrir la production documentaire de l'auteur, je me suis posé la question du rapport entre le message social que Pasolini a essayé de nous transmettre et les références artistiques utilisées pour parvenir à ses fins.   Dans cet article, je cherche d'une part à analyser l'esthétique dont s'inspire Pasolini-cinéaste, et d'autre part à comprendre les raisons de ses choix artistiques dans le cadre de sa démarche qu'il voulait avant tout « sociale ». Si la production littéraire de Pier Paolo Pasolini témoigne d'une recherche et d'un intérêt concernant les raisons existentielles de toute la société, sa production cinématographique quant à elle analyse surtout les causes et les effets des changements culturels produits par les modes de vie de notre société. Le cinéma de Pasolini met en évidence les transformations sociales d'une population obligée de vivre par nécessité, et non pas par choix, en marge des zones urbaines. Analyse d'espaces sociétaux dans la ville qui étonnamment reste encore d'actualité et permet de nous questionner sur le présent.



1963 - Pasolini sur le tournage de *La Ricotta*

Au travers de son cinéma, Pasolini assume le rôle d'intellectuel engagé, faisant de la caméra un outil de réflexion et d'évaluation critique d'un système voué à réaliser, depuis la fin des années 1950, un projet de mondialisation n'ayant aucune référence au progrès.[2] Par son engagement dans cette société marginale, Pasolini-cinéaste/documentariste est aujourd'hui un homme-clé pour déchiffrer le système capitaliste contemporain et l'angoisse du philosophe, du poète et du metteur en scène devant les faux rêves promis par la société de consommation et véhiculés par les moyens de communication. Système économique qui vise selon lui à établir une « standardisation » culturelle et sociale de la civilisation toute entière. Nous avertissant sur les risques et les dangers d'un appauvrissement culturel irréversible, dans une mondialisation basée sur la seule consommation.



1961 - Pasolini sur le tournage de *Accattone*

Ses documentaires, souvent études de repérage pour ses films, essaient de nous faire découvrir les valeurs d'une vie collective en voie de désintégration que le cinéma « officiel » avait délaissées, et qui, sorte d'instantanés, déterminent un cinéma fait plus d'images que d'action. Documentaires témoignant de vies collectives qui entretiennent encore des liens (comme pour Gramsci à qui d'ailleurs il fait toujours référence[3]) entre culture et traditions populaires.

Probablement parce qu'il nous a appris une autre manière de penser, avec les images autant qu'avec les mots, que Pasolini reste, parmi les plus grands penseurs du XXème siècle, sûrement le plus « polyèdre ».

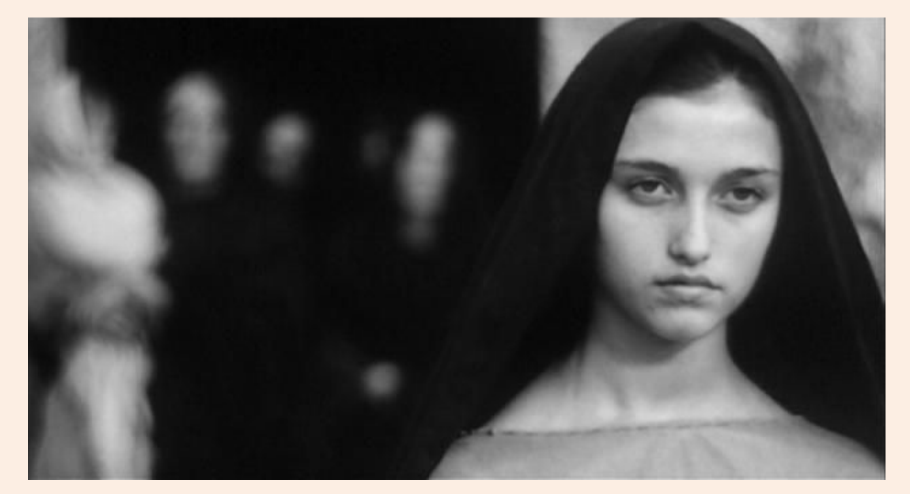


1971 - Pasolini sur le tournage de : *Il Decameron* au Yémen

[1] Projet et programmation par M. Pagotto en collaboration avec : CaffèItaliaOff, association culturelle à Strasbourg. Avec le soutien de : L'Institut de Culture Italien de Strasbourg - Vidéo les Beaux Jours de Strasbourg et le MAMCS Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg.

[2] https://youtu.be/DiBcDyX-pc0

[3] Cf. notamment Pasolini, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Gazanti, 1957.



. 1964 - P.P.P., *Il Vangelo secondo Matteo*

1475 - *Antonello da Messina,*
Vergine dell'Annunciazione

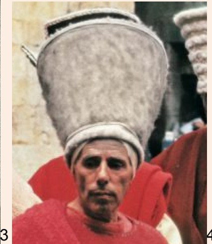
Apologie de l'Art

L'Histoire comme modernité

Lorsqu'on demandait à Pasolini d'expliciter les références qui avaient influencé son langage cinématographique, il renvoyait toujours à des modèles pictographiques. Le cinéaste lui-même nous renseigne sur ses choix artistiques préalables à la composition ou à la sélection des espaces de cadrages dans ses notes de mise en scène pour *Mamma Roma*[4] : « Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais figurative. Ce que j'ai en tête comme vision, comme champ visuel, ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto, qui sont les peintres que j'aime le plus, avec certains maniéristes… par exemple Pontormo. Et je n'arrive pas à concevoir d'images, de paysages, de compositions de figures en dehors de mon initiale passion picturale pour le *Trecento* (XIVème siècle) qui a l'homme comme centre de toute perspective… comme si dans un tableau - où les personnages ne peuvent être qu'immobiles - je peux tourner le regard pour mieux saisir certains détails ».[5]

C'est le grand historien de l'art Roberto Longhi, dont il avait suivi les cours à l'université de Bologne pendant la guerre, qui lui avait transmis la passion pour les peintres du « *Trecento* » et du « Quattrocento » italien (XIVème et XVème siècles) : Piero della Francesca, Masaccio, Masolino, Giotto, Antonello da Messina, Pontormo, peintres auxquels il fera toujours allusion pour le choix de ses personnages et pour la composition de ses scénographies. Mais il puisera aussi pour la composition de ses tournages dans les oeuvres des peintres de l'école flamande ou plus tardifs tels que Jan Van Eyck, Hendrick ter Brugghen ou Caravaggio, oeuvres analysées toujours grâce aux enseignements de Longhi.



1)1433 - Jan van Eyck
« L'Homme au turban rouge »
2) 1967 - Extrait de l'épisode *Che cosa sono le nuvole*? (Les nuages, c'est quoi ?) réalisé par P.P.P. dans le film à sketches *Capriccio all'italiana.*
3) 1447–1466 Piero della Francesca, *La Leggenda della vera Croce* - détail
4)1964 - P.P.P. , *Il Vangelo secondo Matteo*



1474-1475 - Antonello da Messina,
San Gerolamo nel suo studio -détail



1976 -P.P.P. , *I racconti di Canterbury*

---

[4] 1962 - *Mamma Roma*, deuxième film de Pier Paolo Pasolini.

[5] *Le pause di Mamma Roma*, journal enregistré au magnétophone lors des pauses du tournage du film « Mamma Roma » par Carlo di Carlo, 20 maggio 1962.

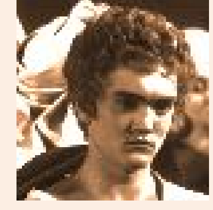
Cela est aussi valable pour les choix des acteurs de ses films qui se font toujours en référence à un visage perçu dans un tableau précis : la « citation » comme élément-clé de la narration. Cependant, ses « emprunts » à l'histoire de l'art ne s'arrêtent pas là. Le Caravage lui servira constamment de repère dans ses tournages, au niveau de la propreté des contrastes et des clair/obscur. Mais il y a également une valeur symbolique référentielle liée à l'oeuvre du Caravage. En effet, celle-ci était inscrite dans le mouvement de la « Réforme catholique » du XVIe siècle contre le paupérisme. Si le Caravage avait utilisé des modèles venant du peuple - modèles jusque-là oubliés par la peinture « officielle » - de même Pasolini utilisera souvent des acteurs non professionnels issus des quartiers et des milieux qu'il filmera. Ou encore il emprunte le champ de vision de Masaccio ou de Giotto pour obtenir la netteté des cadrages architectoniques qu'il souhaite. Comme Giotto, qui avait renouvelé la conception de l'espace en peinture, Pasolini se sert des architectures décomposées en volumes simples pour accentuer l'effet de profondeur. Chez Giotto comme chez Pasolini, la perspective est toujours centrale, et l'espace est construit du point de vue du spectateur : c'est bien celui-ci qui regarde la ville et l'espace architectural. Et dans la mesure où l'image est construite du point de vue du spectateur, elle change de sens, le spectateur participant lui-même à la scène comme dans les tableaux de Giotto. Son admiration pour le grand maître le mènera jusqu'à interpréter celui-ci et s'identifier lui-même à Giotto dans le film *Il Decamerone*[6].

Les longs plans-séquences et l'immobilisme des « scènes » de ses espaces cinématographiques doivent permettre au spectateur (comme devant un tableau) de s'arrêter sur les images pour s'immerger dans des contextes de grande complexité. Fixité des scènes en mesure de simplifier le message de ceux-ci et de le rendre intelligibles à tous, ceci même si le spectateur n'y voit pas le lien ou ne connaît pas l'oeuvre d'art de référence. Dans certains tournages, il parvient même à re-construire des « tableaux » vivants d'oeuvres picturales à l'« identique » si parfaitement insérés dans le scénario du film qu'ils gardent, malgré leur caractère référentiel, leur propre singularité.

Pasolini, érudit hors-norme, multiplie ces références quasi indéfiniment jusqu'à l'hypnotisme. Ses allusions au passé cherchent toutefois à mettre en évidence le présent pour en affermir son authenticité. Comme dans *La Ricotta*[7], par exemple, où il ira jusqu'à « filmer ses plans » en même temps que la troupe monte les « tableaux vivants », et où ses tableaux vivants à l'identique sont en couleurs pendant que l'action du présent est tourné en noir



1



2

1)1593 - Caravaggio,
Fanciullo con canestro di frutta (détail)
2) 1963 - P.P.P. , *La ricotta*



1295-1299 Giotto di Bondone, une des fresques de la vie de Saint François à Assise



1306 - Giotto di Bondone, *Il Giudizio Universale*.



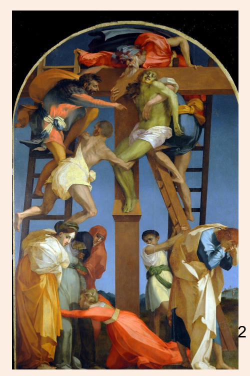
1971 - P.P.P. , *Le Decameron*

[6] Le Décaméron (titre original : *Il Decamerone*) de Pier Paolo Pasolini sorti en 1971.

[7] 1963 *La Ricotta* (Le Fromage blanc), c'est l'un des épisodes du film « Rogopag » de Gregotti, Pasolini, Godard e Rossellini sorti en 1963.

et blanc. Une façon magistrale d'isoler ses références dans l'histoire de l'art mais aussi de « mystifier » le sens tragique et grotesque de la vraie histoire dans l'instant présent.

Un autre exemple de son approche « réaliste » emprunté directement à l'histoire de l'art est illustré lors de la dramatique scène finale de *Mamma Roma* (1962) : le plan plongeant est repris du *Cristo morto* de Mantegna pour souligner son engagement envers les discrédités et les pauvres que lui, marxiste déclaré, voulait glorifier.

1 
2 

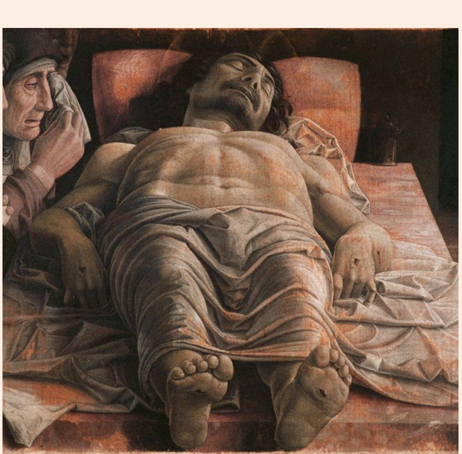
1) 1521 - Rosso Fiorentino - *Deposizione di Cristo*
2) 1963 - P.P.P. , Tableau vivant dans la *La Ricotta*

1 
2 

1) 1526-1528 Pontormo, *Deposizione,*
2) 1963 - P.P.P. , Tableau vivant dans la *La Ricotta*



1962 - *Mamma Roma*



1480 - Andrea Mantegna, *Cristo morto*



1961- Pasolini sur le set de tournage de *Accattone*

Le Borgate :

Forma Urbis et Forma Civitas
Au-delà de la périphérie,
découverte d'une Architecture existentielle



1962 - P.P.P. , *Mamma Roma*



1495-1498 - Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo*

C'est avec son premier film *Accattone* [8] de 1961 que Pasolini aborde la question jamais résolue et toujours fluctuante des limites d'une ville. Il y met en évidence les contradictions entre la *Forma Urbis*, l'espace urbanisé et déjà maîtrisé, et la *Forma Civitas*, l'espace réellement occupé par tous les habitants d'une ville, y compris ceux qui ne sont pas, pour de nombreuses raisons, officiellement recensés par la structure étatique. Explorer une telle relation met en lumière, selon lui, une dynamique ininterrompue et encore valable aujourd'hui d'occupation de l'espace urbain dépendante de nombreuses variables intentionnelles et accidentelles, et un rapport toujours mal défini entre centre et périphérie.

Si les références artistiques dans l'histoire de la peinture, pour ses « tableaux vivants » et pour le choix de ses personnages, sont souvent facilement repérables, plus difficile est de comprendre à quel univers artistique s'est référé le « poète » (comme il aimait se définir), pour ses choix de cadrages en filmant ces espaces mal définis. Espaces de la ville récents où, pour la modernité du phénomène, il ne pouvait pas y avoir de références directes dans l'histoire de l'art auxquelles se rapporter. Quand au niveau des cadrages, pour des exigences de scénario, il filme des parties historiques de Rome, c'est une image symbolique de la ville que Pasolini veut donner ; comme par exemple les anges de Bernini sur le pont de Château Saint-Ange filmés de dos dans le film *Accattone.* Une représentation de Rome qui s'éloigne de celle moderniste, ornementale ou monumentale qu'on peut voir dans les films *La dolce vita*[9] de Federico Fellini ou *L'eclisse*[10] de Michelangelo Antonioni sortis dans les mêmes années.



1961 - P.P.P. , *Accattone*

---

[8] Sorti en France en 1962.
[9] 1960 - *La dolce vita*, Federico Fellini.
[10] 1962 - *L'eclisse* (L'Éclipse), Michelangelo Antonioni.

C'est en filmant, au début des années soixante, la réalité sociale et urbaine dans les franges de la ville de Rome en voie de fortes transformations urbaines que Pasolini veut dénoncer la face cachée du « miracle économique italien ». Miracle rendu possible à travers les bas salaires dus à un endémique surplus de main-d'oeuvre du pays ; main-d'oeuvre qui vivaient dans des espaces non urbanisés et en attente de travail. Avec ses films, Pasolini met surtout en évidence que certains types d'agrégations urbaines (comme encore aujourd'hui les favelas, les camps nomades ou toute autre agrégation de sans-abris), même s'ils ne sont pas reconnus par les pouvoirs officiels dans une définition de périphérie, sont toujours une réalité bien concrète pour leurs habitants.



1960 - Federico Fellini, *La dolce vita*
Fontana di Trevi, Rome

Ayant vécu lui-même l'expérience d'habiter dans une périphérie pour des problèmes financiers, c'est dans ces espaces en apparence vides où il semble que la ville se termine, ou l'on croit qu'il n'y a pas d'histoire, que le cinéaste trouvera son univers scénographique pour dénoncer la réalité. La beauté des cadrages, élégants et métaphysiques dans leur brutalité, génère une poétique et une esthétique de l'inachevé, contrebalancées par une perte de repères dans une réalité sociale toujours plus dégradée.



1962 - Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*
Restaurant *Il Fungo,* Rome - EUR

En filmant ce type de réalités urbaines,[11] le désir de P. P. Pasolini était de mettre en évidence le rapport entre histoire locale et histoire officielle, et d'autre part de dénoncer les dangers que la perte des traditions culturelles et des liens sociaux forts auraient entraînée.
En 1960, nous sommes à la fin de la période néo-réaliste, néo-réalisme « utilisé par la censure » nous dit Pasolini qui prend une position politique tout en critiquant la classe dirigeante et la gauche, laquelle feignait selon lui d'ignorer les conditions d'existence dans cette sorte de banlieue typiquement romaine, les *borgate*[12] .



1962 - Michelangelo Antonioni, *L'Eclisse*
Le temple d'HAdrien - Rome

Quelques années plus tard, Pasolini dira à la télévision française que le cinéma est le « langage naturel de la réalité »[13], et considérera, par son engagement politique envers « les hommes simples que la pauvreté a gardé purs », que l'utilisation du langage cinématographique est une forme de témoignage pour montrer et dénoncer le milieu et les conditions de vie de cette population.



1960 - *Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti
L Immigrées arrivant à Milan dans les années 50' dans le quartier " IFACP (Istituto Fascista Case Popolari - Fabio Filzi") de 1938

[11] Comme l'avait fait d'ailleurs Luchino Visconti dans son film franco-italien *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco et ses frères) de 1960.
[12] Les *borgate*, (pluriel de *borgata*) selon les intentions du fascisme qui les avait créés à partir des années 1920, auraient dû être de petits bourgs tranquils construits pour loger les nouveaux arrivants et reloger les habitants de quartiers populaires que le régime avait déplacés pour permettre les immenses travaux exécutés en plein centre-ville de Rome. Le terme de *borgata* sera utilisé dans l'immédiat après-guerre pour indiquer des réalités différentes (agrégations spontanées ou précaires) ; cependant, en raison de leur éloignement du centre-ville ou de leur manque total de services, le mot devient synonyme d'exclusion envers ses habitants. Aujourd'hui l'expansion de la ville a presque complètement englobé la plupart de ces centres mineurs, et grâce aux revendications de leurs populations, les *borgate* ont subi de profondes restructurations se transformant en quartiers à part entière de la ville.
[13] 1965 - « Pasolini l'enragé » réalisé par Jean-André Fieschi est un épisode de la collection « Cinéastes de notre temps ».

Pasolini parlera de sous-prolétariat, terme emprunté à Marx, pour définir les habitants de ces « agrégats » urbains ; c’est-à-dire, une classe sociale sans ressources, sans conscience d'appartenance communautaire et par conséquent incapable de réagir. Il filmera pour cette raison à la façon d'un reportage l’espace urbain dans les *borgate* que De Sica nous avait montré en premier en 1948 dans son film *Ladri di biciclette*[14], et deviendra pour cette raison le chroniqueur-clé de la vie italienne dans ce type de banlieues. Périphéries sans services, épaissi par une population toujours grandissante et en attente de travail. Population venant le plus souvent des campagnes du sud, ayant des cultures enracinées dans de très fortes identités culturelles d’origine et contrainte par nécessité d’habiter les *borgate* en voie de transformation.

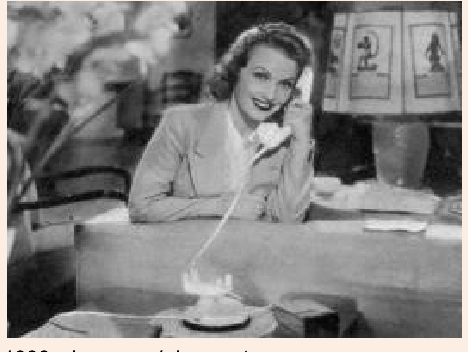


Années 60 - Pasolini prenant des notes avec les habitants d’une *borgata*

Même si par la suite Pasolini voudra rapidement dépasser la façon néo-réaliste de filmer les banlieues - néo-réalisme dont l’élan était déjà en train de retomber au moment où il commence sa carrière en tant que réalisateur - les apports du mouvement seront pour lui fondamentaux. Son premier regard filmographique des périphéries sera focalisé uniquement sur la réalité spatiale des *borgate*, alors que le mouvement néo-réaliste, bien qu’il se voulût populaire, ne nous l’avait montrée que marginalement et de manière édulcorée. Il est important de rappeler que Pasolini, grand cinéphile, connaissait, depuis ses années d'études à Bologne, ce mouvement dont le germe avait été posé vers la fin du fascisme en 1943 avec le film de Visconti *Ossessione*[15]. Mouvement qui était née en contraposition au courant cinématographique romantique des « téléphones blancs » en vogue en Italie pendant la période entre les années 30 et 40. Néo-réalisme en lien direct aussi avec les court-métrages de propagande du régime fasciste qui étaient projetés avant les séances de cinéma. Ces documentaires de propagande prétendaient être « réalistes » et servaient à relater aux masses la vie « officielle » du régime : les grands ouvrages publics et les progrès du pays obtenus grâce à la dictature.



1948 - Vittorio De Sica *Ladri di biciclette*, “borgata -Val Melaina-Tufello” Rome.



1938 - *La casa del peccato* (La maison du péché)

S’inspirant de son premier roman, *Ragazzi di vita* de 1955, qui décrivait ce cadre et ce mode de vie dans les *borgate*, il réalise son premier film comme metteur en scène *Accattone* de 1962. *Accattone* était sa vision de Rome en réponse au film mondialement connu *La dolce vita* de Federico Fellini sorti en 1960. Film qui marquera une certaine image d’une ville et d’un certain mode de vie « à l'italienne », mais qui contribuera à donner une image déformée de la réalité du pays dans ces années-là.
Avec *Accattone*, Pasolini saura montrer au néo-réalisme une nouvelle voie encore plus radicale, par exemple, grâce à l'utilisation du dialecte romain[16] (jusque-là seul l'italien était utilisé au cinéma,



1961 - P.P.P. , *Accattone*

[14] Sorti en France sous le titre « Voleur de bicyclettes ».
[15] *Ossessione* de L. Visconti sorti en Italie en 1943 est considéré comme le premier film pré-néoréaliste, ne sortira en France qu'en 1953 sous le titre « Les amants diaboliques ».
[16] *Accattone* sera sous-titré en Italien à sa sortie.

hormis quelques rares exceptions). Ou grâce à des montages des espaces de type « mosaïque », technique empruntée à Visconti, metteur en scène admiré par Pasolini entre autres pour la limpidité de ses cadrages architecturaux.



1961 - P.P.P. , *Accattone*

Sans oublier les influences acquises grâce à sa collaboration comme scénariste sur d'autres tournages, parmi lesquels le plus connu était le déjà cité *La dolce vita* de Fellini, film que Pasolini considérait comme « catholique ». Mais c'est Pasolini lui-même qui nous explique la différence de sa démarche et de son approche avant tout analytique des espaces, avec celle de Fellini : « Et alors je dois déplacer l'objectif de la caméra sur un *no man's land*, un vaste espace désolé, où l'on repère les restes (oh combien nombreux !) de mon décadentisme, alors que chez Fellini, on trouve les présupposés (oh combien nombreux !) de réalisme »[17].

Dans *Accattone* ou dans *Mamma Roma* de 1963, la ville n'a pas seulement un rôle stylistique mais devient aussi la structure narrative même de l'histoire. Sans oublier que pour Pasolini, c'est l'homme qui sert toujours de repère dans l'espace. Il dira : « Aucune de mes scènes ne peut commencer avec un champ cinématographique, c'est-à-dire avec un paysage vide… il y aura toujours, même toute petite, une personne, et de là j'agrandis jusqu'au visage, jusqu'au détail. Et derrière se situe l'espace scénique et non le paysage »[18]. Il poussera à l'extrême ce type de réalisme en tournant les scènes d'*Accattone* entièrement à hauteur d'homme en référence aux espaces architectoniques de Giotto et en reprenant l'esprit humaniste italien du XVème siècle qui avait, avec la perspective, remis l'homme au centre de l'espace. Espace ou, c'est lui (l'homme) qui se déplace : c'est lui qui regarde la ville.



1295-1299 - Giotto di Bondone, une des fresques de la vie de saint François à Assise

Sa volonté était de redéfinir un nouveau concept de ville dans des espaces apparemment vides : « Lieux sans limites où tu crois que la ville s'arrête, et où au contraire elle recommence, comme une ennemie recommencerait des milliers de fois ».[19] Il comparera, à la télévision française, Rome à une ville du tiers-monde : « Vous voyez ici la réalité parle d'elle même… Ici c'est un lieu du tiers-monde, Rome est une ville pré-industrielle, les personnes vivent comme dans le monde pré-industriel comme on en a en Afrique, au Caire, à Alger, ou à Bombay… ».

Pour permettre que sa vision des *borgate* soit claire, il fera réciter sa poésie *Un solo rudere* (Une seule ruine) dans la *Ricotta* par Orson Wells :

[17] « *E allora dovrò spostare il punto di vista su un terreno franco, su una waste land, se volete, dove reperire in me i resti (quanto abbondanti!) di decadentismo, e in Fellini i presupposti (quanto abbondanti!) di realismo* ». La recension de Pasolini au film di Federico Fellini, "Il Reporter", 23 febbraio 1960.

[18] […] *Nessuna mia inquadratura può cominciare con il "campo", ossia con il paesaggio vuoto. Ci sarà sempre anche se piccolissimo il personaggio. Piccolissimo, per un istante, perché grido subito al fedele Delli Colli di mettere il settantacinque, e allora giungo alla figura: una faccia, un dettaglio. E dietro lo sfondo: lo sfondo, non il paesaggio* ». Pasolini (1967)

[19] P. P. Pasolini, La religione del mio tempo (1961) : « *Luoghi sconfinati dove credi Che la città finisce, e dove invece Ricomincia, nemica ricomincia Per migliaia di volte* »

"*Io sono una forza del Passato.*
"Je suis une force du Passé.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Tout mon amour va à la tradition.

Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
Je viens des ruines, des églises,
dalle pale d'altare, dai borghi
des retables d'autel, des bourgs
dimenticati sugli Appennini e sulle Prealpi,
oubliés des Apennins et des Préalpes
dove sono vissuti i fratelli.
où mes frères ont vécu.

Giro, per la Tuscolana come un pazzo,
J'erre sur la Tuscolana comme un fou,
per l'Appia come un cane senza padrone.
sur l'Appia comme un chien sans maître.
O guardo i crepuscoli, le mattine,
Ou je regarde les crépuscules, les matins,
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo
sur Rome, sur la Ciociaria, sur le monde,

come i primi atti della Dopostoria,
comme les premiers actes d'une après l'histoire,
cui io assisto per privilegio d'anagrafe,
auxquels j'assiste par privilège de naissance,
dall'orlo estremo di qualche età sepolta […]"
du bord extrême de quelque époque ensevelie […]"


1963 - P.P.P. , *La Ricotta,*Orson Welles


1962 - P.P.P. , *Mamma Roma* - Quartier dans les environs de la "Via Tuscolana"

C'est de là, où la ville se greffe à la campagne, parmi les fragments des ruines romaines (du bord extrême de quelque époque ensevelie), comme dans *Mamma Roma* où l'on voit la ville de loin, la *borgata* comme lieu anti-historique. Ou encore comme dans le film *La Ricotta* en tant que lieu « après l'histoire » au sens prophétique selon lequel la standardisation des logements envahissant la périphérie romaine anéantira et enfouira les différences culturelles et, avec elles, toute dialectique et mouvement progressif.
Les palais du quartier Don Bosco dans la *Ricotta* à proximité de Cinecittà,[20] et les champs qui l'entourent parsemés de ruines romaines (le bord extrême de quelque époque ensevelie), témoignent comment Rome assume également pour le cinéaste un rôle allégorique.


1962 - P.P.P. , *Mamma Roma*

Par ses documents cinématographiques sur Rome, entre évocation et mémoire visuelle, Pasolini est le cinéaste le plus fidèle pour permettre de comprendre cette réalité historique, et en particulier la façon dont Rome a produit et généré entre 1950 et 1970 d'autres types d'espaces. Ceux-ci ont déterminé une

[20] Le quartier de Cinecittà (la ville du cinéma), né en 1937 autour du complexe de studios cinématographiques du même nom fondé en 1937.

réinterprétation, une autre manière de voir et de concevoir la ville elle-même dans son ensemble. Lieux d'habitation aux marges, lieux transformés par le cinéaste en espaces métaphysiques de tournage, lieux qui témoignent d'une réalité urbaine et sociale dans lesquelles la culture du sous-prolétariat était en voie de désintégration et où l'on assistait comme dans un « vrai cauchemar », selon ses mots, à un « génocide culturel » de masse.

Son travail sur les périphéries devient aujourd'hui un nouveau moteur pour écrire l'histoire des espaces de la ville oubliés, espaces habités par les vaincus, en opposition à l'histoire institutionnelle « officielle » qui ne voulait pas les voir ou qui les cachait et les cache toujours à l'heure actuelle.



P. P. Pasolini à la périphérie de Rome dans les années 60.



1962 - P.P.P. , *Mamma Roma*

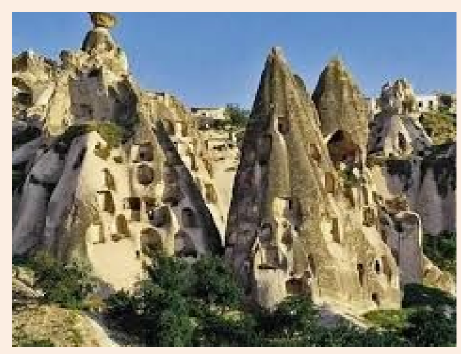

1964 - *Il Vangelo secondo Matteo* (L'Évangile selon saint Matthieu) - Matera Italie


Pasolini sur le tournage de :
Il Vangelo secondo Matteo

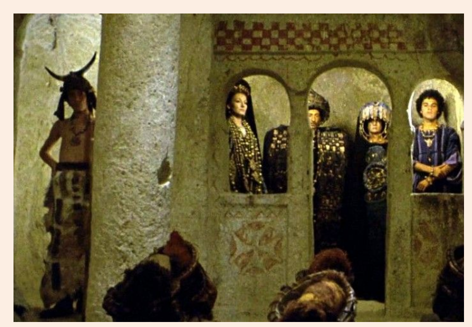
La forme de la ville

Forma Urbis

Après son étude des périphéries de Rome, Pasolini réalise en 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*, tourné en Italie du Sud. Cette décision fut prise après l'échec d'un voyage de repérage en Palestine, terre qu'il avait trouvé trop moderne pour « la mémoire archaïque » et la « reconstitution analogique » qu'il recherchait. Pasolini tourne finalement son film dans la ville troglodyte et encore partiellement habitée de *Matera* en Lucanie. Le lieu était pour lui l'élément le plus important pour imprimer la spiritualité recherchée dans ce film, ce qu'il voulait était de retrouver la forme renfermée et pure, typique des villes italiennes telles qu'elles ont été représentées dans les tableaux de Paolo Uccello ou de Filippo Lippi.


1969 - P.P.P. , *Medea*, Nevşehir - Turquie

Ses réflexions sur la ville et l'espace habité se poursuivront lors du tournage de sa « *Medea* », film de 1969 auquel il voulait donner une profonde connotation politique, mettant en lien type d'architecture et culture. Pasolini cherchait avant tout à mettre en évidence les difficultés des rapports entre le monde occidental - supposé avoir un degré supérieur de civilisation - et ce qu'on appelle aujourd'hui le tiers-monde - auquel appartient *Medea*, à qui on reproche d'être barbare parce que venant d'Orient. Du thème principal du film émerge, comme inévitable, un conflit entre civilisations, représentées par des dimensions spatiales différentes. L'une, informelle et intégrée à la nature, est la civilisation de la Colchide ; l'autre, la grecque, architectoniquement dominée par des constructions rationnelles.

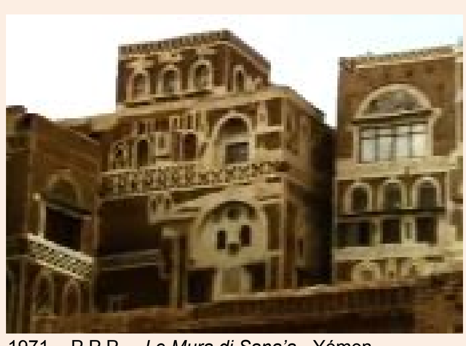

1969 - P.P.P. , *Medea*

Ce n'est pas non plus par hasard que Pasolini a choisi la place de *Pisa* pour représenter la nature intime de la ville grecque de Corinthe. En effet, elle correspond parfaitement à une dimension humaine dominée par la rationalité et le raisonnement philosophique. Rationalité supposée être la seule en mesure de


1969 - P.P.P. , *Medea,* Pise -Italie

défendre les valeurs sociales, mais qui finit cependant par les détruire.

Son regard comme défenseur engagé de la ville en tant que forme d'art à part entière se façonne définitivement à la fin des prises de vue du film *Il Decameron*[21] au Yémen. Pier Paolo Pasolini est ému de voir que la ville de Sana'a, capitale du Yémen, voit sa forme, son architecture peu à peu détruite au profit de constructions modernes. Il décide donc de faire plusieurs prises de vues pour un documentaire[22] afin d'alerter l'UNESCO sur ce problème. Une première version de 16' est présentée en 1971 ayant pour titre *Le Mura di Sana'a* (Les Murs de Sana'a) à la télévision italienne. Invité à réaliser un documentaire sur une oeuvre d'art en 1973 avec d'autres metteurs en scène, Pasolini intitule son documentaire *La forma della città* (La forme de la ville).



1971 - P.P.P. , *Le Mura di Sana'a* - Yémen

Avec *La forma della città* ill veut démontrer que la forme même d'une ville est une oeuvre d'art à part entière, forme qui nous a été transmise et en tant que telle doit être défendue. Il filme à ce propos la ville d'Orte[23] en Italie centrale. Dans son documentaire, c'est avec un zoom arrière, élargissant le champ de vision, que Pasolini nous montre le corps étranger d'une construction moderne, au flanc de la colline et qui perturbe la forme « absolue » idéale de la ville. Ville qui en raison aussi du brouillard apparaît comme historiquement consolidée dans son unicité. Pasolini nous dit dans le documentaire, en parlant à la personne l'accompagnant : « … les maisons populaires que je t'ai montrées avant, pourquoi nous perturbent-elles ? Elles perturbent, surtout le rapport entre la forme de la ville et la nature. Or le problème de la forme de la ville et celui du sauvetage de la nature qui l'entoure, sont le même problème ».[24] *Le Mura di Sana'a* et *La Forma della città* deviendront les pierres angulaires des militants pour la conservation d'une mémoire de l'espace architectural dans son ensemble.



1973 - P.P.P. , *La forma della città,* Orte - Italie

Son mérite a été d'être un précurseur. A chaque fois il apparaît en pédagogue des grandes causes, capable de mettre en évidence les éléments spatiaux des changements sociaux. Avec son témoignage par l'image filmée, il nous fait comprendre la valeur symbolique et la valeur que le temps donne aux lieux, y compris leur perception par les habitants. En provocateur politique, en citoyen et en intellectuel résolu à continuer de témoigner, à se battre, il dénonce toujours les changements qui bouleversent des équilibres millénaires.



1437-1465 Fra Filippo Lippi
Madonna con Bambino - détail

---

[21] *Il Decameron* (Le Décaméron) est un film franco-germano-italien de Pier Paolo Pasolini, sorti en 1971.
[22] Les Murs de Sanaa est un documentaire italien réalisé par Pasolini en 1971 (1974 dans sa forme définitive).
[23] *Pasolini e... la forma della città* (1974) est un court-métrage documentaire italien écrit et réalisé par Pasolini et Paolo Brunatto
[24] « *Ora – continua Pasolini – quelle case che ti ho citato prima, quelle case popolari, che cosa vengono a turbare? Vengono a turbare, soprattutto, il rapporto fra la forma della città e la natura. Ora, il problema della forma della città e il problema della salvezza della natura che circonda la città sono un problema unico* ».

Avec ces documentaires, il anticipe les pratiques institutionnelles de sauvegarde du patrimoine architectural. Cela bien avant la convention Européenne du Paysage qui définit le paysage lui-même comme part du territoire tel qu'il est perçu par ses habitants, convention qui comprend la protection des « paysages quotidiens » et leurs représentations comme partie intégrante d'une mémoire architecturale à protéger.



1964 - Pasolini avec les habitants de *Matera*.

« Le grand mal de l'homme… », écrira Pasolini, «... ne réside ni dans la pauvreté ni dans l'exploitation, mais dans la perte de singularité qu'impose l'empire de la société de consommation. »[25]

Années 60

[25] « *...il gran male dell'uomo non consiste né nella povertà né nello sfruttamento, ma nella perdita della singolarità umana sotto l'impero del consumismo*». - "*Scritti corsari*" 1973-75 P.P.Pasolini